

ARTHUR C. DANTO



Da filosofia à crítica de arte

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

Nesse texto Arthur C. Danto apresenta o início de sua trajetória como crítico de arte a partir de sua colaboração com a revista *The Nation*, e aponta as bases de suas mais notórias ideias sobre a relação entre filosofia e crítica de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Filosofia; Crítica de arte; Pluralismo.

DA FILOSOFIA À CRÍTICA DE ARTE.¹

Desde 1984 tenho sido o crítico de arte regular da *Nation*, uma revista semanal de opinião, que foi publicada pela primeira vez em 4 de julho de 1865. Desde o seu surgimento, a revista levou a arte a sério, devido em grande parte à influência de John Ruskin sobre seus primeiros críticos. Ruskin interessou-se pelos Pré-Rafaelitas devido à preocupação deles com a verdade visual. Não muito tempo após haver assumido meu posto, comentei uma exposição de seus equivalentes americanos no Brooklyn Museum. Meu mais antigo predecessor, Russell Sturgis, era um grande entusiasta dos “Pre-Rafs”, como eles chamavam a si mesmos. Sem referência às opiniões de Ruskin, no entanto, dificilmente teríamos visto as obras dos americanos como sendo de grande importância. Suas pequenas, singularmente despretensiosas pinturas podem mostrar dois ovos em um ninho, uma maçã em um galho, ou uma samambaia. Eles consideravam suas pinturas um sucesso se alguém as elogiasse por parecerem como se tivessem sido feitas com uma câmera. A obra contemporânea com a qual frequentemente lido tem isso em comum com o “New Path” [Caminho Novo], como o movimento Pré-Rafaelita americano era chamado: seu mérito artístico não pode simplesmente ser identificado com seu interesse visual, que pode ser mínimo. Minha tarefa como crítico é oferecer o contexto do qual meus leitores necessitam para apreender o máximo possível sobre esse cenário.

Os pré-rafaelitas americanos, que pensavam em sua arte em termos políticos e até mesmo morais, estavam polemicamente envolvidos com a *National Academy*, que desconsiderava a verdade visual em favor do artifício pictórico. Clement Greenberg, crítico de arte da *Nation* de 1942 até se afastar após um desentendimento político em 1949, mantinha uma não-menos-exaltada esperança pela arte de vanguarda de seu tempo. Ele acreditava que ela fortificava a mente contra o *kitsch*, que via como a estética favorecida pelo totalitarismo. Muito do que Greenberg descartava como *kitsch* foi redimido como *pop art* por meu predecessor imediato, Lawrence Alloway, que inventou o termo. Os filmes de Hollywood, a música popular, a *pulp fiction*, Alloway acreditava, podem sustentar o mesmo exame crítico que a alta arte. Não acredito que eu tivesse escrito uma única palavra sobre arte se não fosse pela *pop*. Mas escrevi sobre ela inicialmente como um filósofo, muito antes de a crítica de arte se tornar uma possibilidade para mim.

¹ Traduzido a partir da publicação original: DANTO, Arthur C. From philosophy to art criticism. *American Art*, Vol. 16, n. 1, p. 14-17, Spring, 2002. N. T.

Cheguei à crítica de arte diretamente da filosofia, que ensinei por trinta anos na Columbia University e que continuei a ensinar por um tempo após o aparecimento de minha primeira crítica na *Nation*. O que me entusiasmou a respeito da *pop art* foi uma questão filosófica levantada pela Brillo Box de Andy Warhol. Por que ela era uma obra de arte quando a caixa de sabão com a qual se parecia era apenas uma caixa de sabão? O que encontra o olho em um ou outro caso é mais ou menos o mesmo, e a diferença entre obra de arte e mero objeto não pode ser definida com base em diferenças visuais residuais. De fato, muito da arte de vanguarda da metade dos anos 60 – com minimalismo, fluxus e arte conceitual, para não mencionar a dança, tal qual conceitualizada por Merce Cunningham e o grupo Judson, e a música, tal qual reconcebida por John Cage – desperta a mesma questão.

Notavelmente, filósofos e artistas buscavam independentemente uma definição de arte naqueles dias, como se a necessidade de tal definição houvesse se tornado uma urgência cultural. O que distinguia uma inflexível escultura vazia de madeira de Robert Morris de um caixote de embalagem, ou uma linha de tijolos de uma escultura de Carl Andre que consiste em uma linha de tijolos? A mais interessante crítica daquele tempo veio dos próprios artistas e se aproximava da filosofia. Meu artigo de 1964, *The Art World*, propunha a ideia de que para saber se estamos em presença da arte, é preciso saber algo sobre a história recente da arte e ser capaz de participar nas discussões teóricas definidoras do momento – de modo algum tão diferentes da situação dos Pre-Rafs há um século atrás.

Quando escrevi *A Transfiguração do Lugar Comum* – publicado em 1981 – eu não havia escrito nada mais sobre arte, e, com efeito, os anos setenta passaram sem que eu estivesse ciente do que ocorria no mundo da arte. Aquele, acabei por me dar conta, foi um período notavelmente fértil no qual a presente configuração radicalmente pluralista do cenário artístico começou a tomar forma. Pouco da arte então feita entrou na consciência do público. Não havia reais movimentos, e a estética local dos anos sessenta foi surpreendida por importações intelectuais do exterior – Derrida, Foucault, Lacan, e as feministas francesas. A arte dos anos setenta foi produzida pelos jovens para os jovens, que usavam em qualquer grau que pudessem as intoxicantes obscuridades dessa escrita. Certamente pouco da literatura crítica inicial, a maior parte dela preocupada com o modernismo e endereçada à pintura, tinha alguma influência em um cenário artístico no qual as mídias tradicionais estavam sendo destruídas e reconstituídas. A década foi algo como a Idade das Trevas, em que forças ocultas trabalhavam para criar um novo mundo, sem que ninguém se desse conta de que esse processo estava ocorrendo. O novo mundo da arte era caracterizado de modo algo desesperado na obra de Theodore Adorno, de 1969, *Teoria Estética*: “É auto-evidente que nada do que diz respeito à arte continua a ser auto-evidente, nem sua vida interior, ou sua relação com o mundo, ou mesmo seu direito a existir”. O papel da crítica de arte para esse mundo ainda está por ser identificado.

Em meus escritos filosóficos sobre arte, considero obras de arte que são perceptualmente indiscerníveis uma da outra, como conjuntos de pinturas monocromáticas que diferem enormemente em sentido. Kierkegaard conta uma piada sobre um artista que, atendendo ao pedido de que pintasse os israelitas atravessando o Mar Vermelho, pintou um quadrado vermelho: os israelitas atravessaram em segurança e todos os perseguidores egípcios se afogaram. Kierkegaard então disse que sua mente é como aquela pintura: um único estado de espírito. Em *A Transfiguração*, imaginei uma galeria cheia de quadrados vermelhos, pertencentes a diferentes gêneros e com sentidos diferentes, mas de aparência totalmente semelhante. Isso me levou a propor uma rudimentar definição de arte que me foi bastante útil quando eu assumi a crítica de arte: algo é uma obra da arte se incorpora sentido. A Brillo Box de supermercado é arte comercial que proclama e celebra as virtudes de seu conteúdo, a saber, esponjas de aço. A Brillo Box de Warhol parece com essa caixa de papelão, mas não diz respeito à Brillo. Talvez seja sobre arte comercial, ou sobre o que a própria Brillo significa. Assim os dois objetos, similares por fora, pedem diferentes críticas de arte. Para trabalhar através dessas críticas, é preciso descobrir o que os objetos significam e começar a partir disso.

Por sorte, houve uma astuta exposição no Whitney Museum da arte de Nova York de 1957 a 1964 quando fui convidado a submeter minha primeira peça crítica a *The Nation* em 1984. A mostra apresentava *pop* e *fluxus*, bem como re-criações de alguns happenings. Foi em conexão com essas obras em particular que estabeleci minha filosofia da arte, e assim estive apto a escrever sobre a mostra de modo convincente. Obviamente, se eu fosse me tornar um crítico de arte, não poderia escrever exclusivamente sobre esse tipo de arte, mas a tese de que obras de arte eram significados incorporados acabou por me trazer uma certa distância. Era uma tese excessivamente geral. Mas se queria uma definição de arte que fosse geral o bastante para cobrir tudo – a arte dos anos sessenta, a arte egípcia, os fetiches africanos, as pinturas chinesas, a *Transfiguração* de Rafael, e os negativos sem título de Cindy Sherman, que acabaram por se transformar em um dos grandes conjuntos de obras dos anos setenta. E o que eu particularmente valorizava na tese é que não impunha imperativos estilísticos e não definia caminhos. A maior parte da crítica dos anos cinquenta e sessenta intencionava excluir algumas coisas da consideração crítica, e apontar a direção que a arte deveria dali por diante assumir. Senti que o tempo da exclusão havia passado, e que o que marcava o mundo da arte era a ausência de direções. A arte poderia assumir, de fato, qualquer aparência. Não havia limites para o que os artistas podiam fazer, sempre que se tratava de arte.

“Uma pintura deve ser um banquete para os olhos”, Delacroix disse em seu Diário, “mas isso não significa que não haja lugar para a razão”. A arte contemporânea raramente é um banquete para os olhos. Ela recorre à argumentação para trazer à existência, e para explicar o que estamos vendo. Isso não exclui que fiquemos desconcertados com o

que vemos – mas não acredito que deva ser esse o teste para a boa arte. Na maior parte das vezes, uma obra de arte disponibiliza seus significados e seus métodos lentamente, raramente de uma única vez. Ainda me lembro de olhar para uma pintura de Frans Hals no Metropolitan Museum enquanto o pintor Knox Martin, tendo estudado a obra de perto por quase quarenta anos, explicava o que eu estava vendo. O mais importante que posso fazer como escritor é apresentar um modo de pensar sobre específicos conjuntos de arte. Provavelmente estou hiperfilosofando. Por outro lado, diferentemente de Russell Sturgis e Clement Greenberg, não tenho agenda artística. Os críticos de arte têm sido, em sua maioria, articulados partidários de um ou outro estilo prevalente, sendo o que Robert Hughes impugnou como “líderes de torcida”. Gosto de pensar que parte do que diferencia minha crítica é seu caráter apartidário, o que não significa que eu não tenha preconceitos e preferências, mas que os considero subjetivos demais, calcados demais em minha história pessoal, para que tenham grande influência no modo como quero pensar sobre arte na arena pública.

Alguém poderia dizer que eu ideologizei uma forma de pluralismo, uma que coloca as preferências estéticas fora de jogo. Minha resposta é que considero o pluralismo como a estrutura objetiva da história da arte contemporânea, na qual nada é justificadamente preferível a qualquer outra coisa, a menos no que diz respeito a modos de produção artística. Isso equivale a dizer que a arte não tem direção objetiva a tomar. Isso não exclui distinções de qualidade, mas apenas a tendência a acreditar que a qualidade deriva do gênero que apoiamos, por exemplo, verdade visual ou abstração ou minimalismo. A pintura, em parte por razões políticas, foi algo marginalizada desde os anos setenta, mas seria inconsistente com o pluralismo transferir os aplausos para a pintura, ainda que no coração dos meus corações estéticos, seja a pintura que me comova de modo mais poderoso. Não vejo a mim mesmo como o tipo de advogado que os primeiros críticos da *Nation* eram. O pluralismo é a visão segundo a qual a crítica não consiste em dizer que o que alguém aprova como crítico carrega um sério “deveria ser”.

O Pluralismo é consequência da uma filosofia de história da arte, e, se estou certo, de onde estamos agora em termos daquela história. Há muito do que gosto, e muito do que não gosto, mas essas preferências não me dão argumentos nem de defesa, nem de ataque. Eu devo em algum momento descobrir por que a crítica de arte – por que a crítica em geral – é tão selvagemmente agressiva contra seu alvo, quase, como Tchekhov uma vez escreveu, como se o escritor ou artista houvesse cometido algum crime terrível. Quando comecei a escrever pela primeira vez, havia uma certa dose de negatividade em meus textos, mas eu cada vez mais acredito que esta é uma forma de crueldade, e que a crueldade nunca é permissiva. Muitas obras aparecem em uma exposição. O mínimo que o crítico pode fazer é dizer do que se trata e qual seu significado, ao invés de

colocá-las contra um modelo que pode ser inapropriado. Em minha própria experiência, frequentemente acho que na medida em que sigo meu caminho através da arte, ela se torna parte de mim. Posso mesmo chegar a gostar dela.

**ARTHUR C. DANTO**

Filósofo, autor e crítico de arte de *The Nation* e *Artforum*. É Professor Emérito de filosofia da Columbia University, em Nova York, e é autor de *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, e *A Madona do Futuro: Ensaio em um mundo da arte pluralístico*, entre outras obras.